# ابو ريشة والحب المجزأ

بقلم توفيق صايغ

من الاساطير الاغريقية التي يميل الى استيحائها الفنانون والادباء كما لا يميلون الى كثير سواها ، اسطورة بيجماليون ، النحات الذي عاش لفنه وحده ، وصرفته عنايته بصنيعه الجمالي عن الاهتمام بالمرأة والحب . الى ان كان يوم انجز فيه تمثالا جديداً ، أحس وهو يتطلع اليه بنقص : فالتمثال جمال لكنه جمال بارد ، وقلبه هو يجب ان ينبض بالحب كما تنبض يداه بالخلق . فراح يتعبد لربة الحب الى ان حنت عليه ، وقلبت تمثاله امرأة وربطت بينهما بالحب .

وعمر ابو ريشة ، وان كان لا يستعمل هـذه الاسطورة مصدراً يستقي مباشرة منه قصيدة « امرأة وتمثال » ، الا انه يذكرنا فيها بها . فالقصيدة تأمل في جمال المرأة الذي يزول مع السنين وجمال المرمر الذي لا يهرم ولا يحول . والشاعر فيها كبيجماليون في الدور الاول ، يهيم بالجمال البارد الخالد ويعطيه ، اليد الاعلى فوق الجمال النابض الذي يتعرض للاحداث والزمن . لكننا لا نجد فيه ذلك التغيير الذي يطرأ على بيجماليون بل نراه يختتم قصيدته بما يغاير بيجماليون في عهده الثاني اطلاقاً : يطلب الى المرأة ان تحافظ على جمالها ابداً ، وبما ان ذلك لا يتأتى لها لانها امرأة لا حجر ، فانه يهيب بها ان تنقلب حجراً :

أخشى تموت رؤاي ان تتغيري فتحجري !

وأبو ريشة معنيّ بالجمال يتبعه كما تبعه سميّه القرشي ، لكن في حين لم يكن لابن ابي ربيعة من ذاك الجمال حظ « الا لذة النظر » ، إذا صدقنا ما ارادنا هو ان نصدق ، نرى ان ابو ريشة لا يريد ان يكون له حظ منه الا لذة النظر ، نرى انه يعتبر مازاد في الجمال عن لذة النظر اصبح قتلاً للجمال . فهو في قصائده شاعر يريد الجمال ، وليس رجلا يريد الحب ، ان تغنى بالمرأة فبالمرأة فكرة وموحية لا جسداً حيّا .

والجمال له قوة . في قصيدة « عاصفة » خمود العاصفة اكثر اهمية من العاصفة ذاتها . فبطل القصيدة « ذهب اليها ليقتلها » كما تفيدنا المقدمة النثرية ، عدّد اساءاتها له ، عرض الحـال الذي انحطت اليه ، قارن بين ما أمّل فيها وما وجد ، وصف بكثير من السادية ما سيفعل بها — حتى اذا ما وصلت به العاصفة الى هذه القمة ، اتجهت الى الجهة المغايرة ، اليه هو . فاذا به يرى في ذاته الضلال لا فيها ، وتخمد العاصفة . لماذا ، لانه لمح جمالها . فالقصيدة بالتالي صراع في باطن الشاعر بين الجمال والحب ، بين المرأة كجميلة والمرأة كحبيبة ، صراع الغلبة فيه للجمال : لذا في قمة العاصفة ، حين يوشك على قتلها ، يلمح جمالها ، فيتغلب الشاعر المحب للجمال فيه على الرجل الذي قاسى على يد المرأة :

ما اجيب الجمال إن مر بي يسأل كيف انتبذت افقاً قصياً ؟
انهضي ، انهضي ، فلست اطيق الحسن تذوي ازهاره في يديا
أنت اولى بالعيش مني ، فسيري واتركيني اطوي الحياة شقيا

هذا الحب للجمال ، بل هذا التعبّد له ، يؤول بالشاعر لأن يرى في المرأة الجميلة اكثر من امرأة ، ان يرى فيها شيئاً من الـه . فاذا ما قارن ذاته بها ، وجدها شعلة علوية ، ووجد ذاته طيناً حقيراً ، وجدها طهراً ورفعة ، ووجدانه ليس اهلاً لها او لحبها . فالمرأة الجميلة « انفلات الحبيس من الطيب في البرعم الاصفر » ، ان تجرأ على هواها ، فانما هو تجرؤ العابد على هوى المعبود :

هويتك في غصة المؤمنين الى جرعة من فم الكوثر

فهي تفد عليه من عالم سماوي ، وتقلبه هو الى مؤمن وهي في قصيدة اخرى تجيئه خطفا ومفاجئا ، تظهر له كملاك لا يعرف من هو وكيف جاءه ، وتحمل معها اليه دنيا جديدة ونظرة للحياة جديدة بدّلت له آفاقه واثرتها ولونتها . وفي قصيدة ثالثة نرى المرأة نبراساً يضيء له الطرقات وملاحاً يوجهه نحو الشاطىء الامين . وفي قصيدة رابعة نراها هدى للشاعر في حيرته ورجاء في يأسه ونوراً في ليله ونبعة في ظمأه .

فاذا كانت هـذه هي المرأة ، فكيف يتجرأ على التقرب منها كمحب لها ، وهو ما هو ؟ أليس مجرد « حفنة من رماد المنى على مجمر الزمن الأزور » فكيف يتقرب الرماد من طيب البراعم ومن ماء الكوثر ؟ كيف يتصل بها وكيف تتصل به ؟

بل انه لا يفهم لماذا حنت هي عليه وجاءته :

من انت ؟ كيف طلعت في دنياي ؟ ما أبصرت فيّا ؟

انه واثق من انه غير جدير بها ، ويحار ان تكون رأت فيه شيئا يؤهله لها . فالمرأة له مخلوق علوي وهو مخلوق ارضي . هي المعبود وهو العابد ، لذا فلا مجال للتقرب الجسدي منها . انه يذكر لعنة ابن تيمية : « يا لعنة الله انصبي على من عاشر من تعبّد له »، لكنه ينسى تفسير ابن قيّم الجوزية لها واصراره ان من يرى في الجميلة وحب جمالها عبادة لفاطر ذلك الجمال انما هو كافر ، وان الاحاديث النبوية التي تدعي مثل ذلك انما هي احاديث مختلقة منسوبة .

فاذا ما لمحنا هذا الاجلال المبالغ للمرأة، والاتضاع المبالغ، ادركنا ان شاعرنا سائر نحو هوة قد تودي به . ويتوطد ادراكنا هذا حين نراه يصل من ذلك التفريق بين رفعه الحبيبة وعدم استحقاقه هو الى مرحلة كان لا بدّ من ان يصلها : الى ان يطلب الى الحبيبة الابتعاد عنه ، الى ان يحرم ذامة الحب لانه لا يصلح ان يكون من المتعبدين في هيكله . فان جاءته الحبيبة كملاك وقلبت مجرى حياته وقوت فيه التشوق اليها ، انتفض قبل ان تستبد به العاطفة وأهاب بها :

دعيني وحيداً ازجي الخطى على مخصب الوهم والمقفر

وان اتضح له انها اقل اثيرية منه واوعى لمفهوم الحب ، وانها ستعطيه الجواب على السؤال الذي يفتتح قصيدته به : « من أنت ؟ » فتأخذ بخلع الازار ، صاح مستعطفاً :

مهلا ، فداك الوهم ، لا ترمي بمئزرك الثريا
عودي الى دنياك ...

وإذ يتبين له انها ليست ملاكاً كما صورتها له مخيلته ونظرته المنحرفة للحب والجمال وان ما امامه جسد ينبض لا حجر منحوت ، يدرك انه لا يريدها على مقربة منه ، وانه يود ان يظل تساؤله « من انت ؟ » بلا جواب . وفي قصيدة اخرى يصرخ في وجه حبيبته ان تتركه ، ويطلب اليها الا « تميط اللثام » عنها :

لا تميطي اللثام عنك ؛ فاني تعب من عبادة الاصنام

واستعمال الشاعر للفظة « اصنام » لا بد من ان يبعث ابتسامة على شفتي القارىء ، الذي يود ان يقول له : صواباً قلت ، لقد اتعبتك عبادة الأصنام ، الاصنام التي انت نحتّ ، فامّا دبت فيها الحياة وأتتك حواري عدت انت فطلبت اليها التحجر . وهذه المرأة بالذات، ألم تكن انت الذي اردت ان تعيدها صنما ؟ لماذا تطلب اليها الا تميط عنها اللثام ؟ أمطه يا سيدي ، واكتشف انها امرأة وليست حجراً من الارض ولا ملاكا من السماء .

ونلمح في قصيدة « امرأة » تبدلاً في نظرة الشاعر يحمل على التفاؤل ، فبعد ان يتغنى بحبيبته ، ويصفها كعادته بانها جنحت امانيه وقادت سفينته في اللجج ، يقول لها :

تعالي نلتمس دنيا من الحب لم يبلغ سرى الوهم مداها

لكن تفاؤلنا لا يتاح له ان يعمر اكثر من لحظة ، فالبيت التالي بالذات يوضح ما هي تلك « الدنيا » التي يدعو الحبيبة اليها ، واي حب هو ذلك الحب : تعالي نلتمس الحب ، يقول :

كملاكين اذا ما التقيا ما تعدت ثورة الشوق الشفاها
فنعبّ الكأس ريّا بالمنى ونبقّي في فم الطهر شذاها

انه حب شبيه بما نقرأ في مسرحية « عذاب » حيث تستسلم سعاد لحبيبها القديم الذي يقبلها « مثلما قبلت شفاه الحجيج جدار الحرم » .

هذا الحب الملائكي الطاهر ، الحب المحدود ، هو اقصى ما يستطيع الشاعر ان يقدمه للحبيبة التي يعشق جمالها ، فسياق الحب عنده واضح الآن: يحب المرأة وجمالها، فيراها ارفع منه فيسربلها بنسائج الشعر ، ويتمنى عليها الابتعاد عنه وعدم التعري لئلا تتغير عن الزي الذي يريد ان يراها به يتمنى عليها المحافظة على فكرته فيها ، وترك الانوثة الحية المتبدلة وارتداء قالب التمثال الحجري الذي لا يتبدل . انه يحب فيتجنب لذا الاتصال بالحبيبة ، وكيف يتصل بها وهي حجر كما يراها وكما يريد ان يراها ؟

**من اجل هذا لا غرابة في ان نجد الحب في شعر ابو ريشة حباً مشوهاً ، وان نراه قصير الامد يتلاشى «وهو في المهد» وان نرى قصائد الحب في الديوان قصيرة على الدوام، خاصة ان قورنت بقصائد الوطنية والرثاء فيه .**

كما اننا نجد الحب عنده لعبة ومقايضة : من الشاعر الرغبة في قول الشعر في امرأة ، ومن المرأة الرغبة في ان يقول الشعر فيها شاعر . ففي «في موسم الورد» الحب ليس هدفا بل وسيلة الى هدف ، والمقايضة صريحة واضحة :

اردتِ فنلت ما املّت من عزي ومن مجدي
فانت اليوم الجاني والحسان الدنى بعدي

والمقايضة ذاتها تتكرر في «وداع» ، حيث اتخذ كل من المحب والحبيبة الحب وسيلة ، فهي ارادت ان يقال انه احبها

وتغزّل بها («وسيري سير حالمة، وقولي : كاد يهواني !») ، وهو ارادها وحبها لتوحي اليه بالشعر («صحائف طالما هزت بوحيٍ منكِ الحاني») فالشعر هو ما يقدمه الشاعر المرأة عوض الحب الذي تهبه هي اياه . واذا كان الشاعر هياباً من المرأة ، محسّا برفعتها وبتفاهته ، فهو بالوقت ذاته عارف بقوته التي تدنيه منها او ترفعه عليها : قوة الشعر . فهو بالقصيدة يعيد الثقة لنفسه ويرفع ذاته من المتعبد للجمال الى الخالق للجمال . وبها ايضا يحاول ان يبرر عدم رغبته في الاتصال الجسدي بالحبيبة ، اذ القصيدة هي ما يبعد المرأة بها عنه لا ما يقربها بها اليه ، فهو يقول فيها الشعر ويجعلها مخلوقاً اثيرياً ويأبى عليها ان تعود امرأة جسداً ، والشعر له درع يقيه من المرأة لا شبكة يصطادها بها .

لكن ما الذي يحدو بالشاعر الى تحجير المرأة بدل ان يستوحي جمالها ما دام لها الجمال وان يتذوق فيها جمالاً لا يتأتى له ان يتذوقه في حجر جميل ؟ ما الذي يجعله يقتل في شعره الرجل الذي فيه ؟ تكاد قصيدة «كأس» تكون نصاً آخر لقصيدة «امرأة وتمثال» التي عرضنا لها في مطلع البحث . غير ان الشاعر هنا يتخذ كاسان له لا فناناً اسطورياً اغريقيا ، بل شاعراً تاريخياً عربياً ، هو ديك الجن الحمصي . ديك الجن يغار على حبيبته ويكره ان يلهو بها بعده رجل ، فيقتلها ويصبها كأساً يشرب منه هو وحده . انه كشاعرنا يكره ان يرى الجمال يتحول ، فيقلبه الى شكل لا يتحول ، يكره ان تكون الحبيبة انساناً يخضع للتطورات ، فيحولها الى قالب لا يخضع لتلك التطورات .

لكنما ديك الجن يبرر فعله لا بمجرد رغبته في الاحتفاظ بالجمال خالصاً من شوائب الزمن ، بل بعاملين آخرين متماسكين : يقتلها اولا غيرة وخشية من ان يتمتع بها بعده احد :

أيضم غيري هذه النعمى متى وسدت تربا ؟
ويحي ! لقد جف الرضى رطبا وضاق الكون رحبا

غير ان ابو ريشة ليس في ديوانه ، بالغيور ، وليس للغيرة دور في شعره . وديك الجن يقتلها ثانية لعجزه عن اكفائها جنسيا ، اذ انه اعجز وهو الهرم من ان يرضي الشهوة الجسدية لحبيبته الفتية :

نادى هواها ، فالتفت وما رددت له جوابا
وشبابها الظمآن بين يدي يستجدي السرابا
فوجت مجروح الرجولة اخفض الطرف اكتئابا

وان مالت الحبيبة عليه ، متضرعة مغرية ، ضمها - ولكن :

هي نشوة ، لم يبق لي من بعدها ما يطمع
كم ظبية قعدت بعبء جراحها تتوجع
لما رأت في خشفها الجوع الملح يروع
زحفت لترضعه ، وماتت وهو باق يرضع

ان ديك الجن ، رغم حبه الجارف لفتاته ، لا يستطيع ان يجعل ثورة الشوق تتعدى الشفاه ، فحبهما بالتالي حب ملاكين ، حب «طاهر» محدود ، كحب شاعرنا .

والعجز الجنسي ليس ضروريا ان يكون دوما العجز الواقعي عن الاتصال الجسدي والوصول به الى الذروة ، بل قد يكون عجزاً جنسياً نفسيا . وعلم التحليل النفسي يتبع تحديد فرويد لهذا العجز النفسي الذي يتعدى العاجزين عن تحقيق الاتصال الجسدي الى اولئك الذين يحققونه ولكن بدون لذة ، نتيجة لخطأ متأصل في مفهومهم للحب والمرأة ولعلاقة الحب بالجنس . وما نريد ان نقوله هو ان شاعرنا هو احد اولئك الذين يقاسون من هذه العلة النفسية ، التي تؤول به - الى ان يتهرب من الاتصال الجسدي بالمرأة التي يحب ، والى ان يحاول ابقاءها فكرة وموحية وتمثالاً وحسب .

يقول فرويد ان تصرف الرجل في الحضارة الحاضرة ، في شؤون الحب ، يتسم بوجه عام بسمة العجز الجنسي النفسي . وهو يرى ان المدنية الحديثة من شأنها ان تزيد في عدد الرجال المتأثرين بهذا الانحراف الحي ، وان تقوي الانحراف فيهم ، نتيجة لعجزهم عن ربط عنصرين لا بد ان يوجدا ، وان يوجدا معا ، في اي حب كامل صحيح : هذان العنصران هما الحب والشهوة ، ولا يمكن قط ان تتأتى كفاية جنسية كاملة في العلاقة بين الرجل والمرأة ان لم يتم هذا الترابط التام . لكن كيف يمكن ان يربط شاعرنا بين هذين العنصرين ، فيصل بالتالي الى الحب الصحيح والعلاقة الصحيحة بالمرأة ما دام يصر هو على فصل واحدهما عن الاخر بأشد ما يستطيع ؟ ما دام يحب ويتغنى بالحبيبة ، فان جاءته الحبيبة التي عرفت ان تربط بين الحب والرغبة الجسدية صاح الشاعر بها : «دعيني وحيداً» - «عودي الى دنياك» «اتركيني» - «لا تميطي اللثام عنك»؟ وان تحرر من هذه النداءات عجز عن ان يصل ، في مسعاه للربط ، الى ابعد من الحب الملائكي الطاهر ، حب الشفاه المحدود ، الذي يأبى ان يتعرف على الرغبة الجسدية ؟

مبعث هذا التردد في ربط الحب بالرغبة ، بل مبعث هذا العجز عن ربطهما معاً ، هو ما حللناه في فقرات سابقة ، من مبالغة الشاعر في اجلال المرأة ، ورفعتها عليه ، ونظره اليها كمخلوق من العلاء ، من الكفران يتصل به جنسيا او حتى ان يفكر في ذلك الاتصال ، المبالغة في تعظيم عنصر الحب ، وايضا وفي الوقت ذاته المبالغة في تحقير عنصر الرغبة الجنسية تجاه موضوع الحب . هذا التفريق بين الحب والشهوة في الشخص الواحد ، يعود الى عهد الطفولة الاولى ، العهد الذي تعلم فيه الطفل ان يحب امه التي تحيطه بالعناية وتوفر له الغذاء والدفء والعطف ، او من يقوم مقام امه من اخت او مربية ، العهد الذي تعلم فيه ايضا ان في حبه لامه عنصراً محرماً ، عليه ان يتجنبه وان يفصل لذا بين حبه ورغبته ، ان يحب من لا يرغب فيه وان يرغب في من لا يحب . عامل الحب المحرم هو في عرف فرويد ، ما يؤول بالطفل الى التفريق بين عنصري الحب والرغبة . غير ان تيودور رايك يرى ان هذا التفريق يعود الى عهد اسبق من عهد ادراك الطفل للحب والحب المحرم : الى عهد القبور والارشادات التي تضعها الام او من يقوم مقامها على الطفل بخصوص حاجاته واعماله الجسمية ، خاصة الافراز والتبويل . فالطفل ، قبل ان تفرض عليه اية قيود (يقول رايك) يلذ له ان يلطخ كل ما حوله ومن حوله ،

وبصورة خاصة الاشياء والاشخاص الذين يميل اليهم ويشعر نحوهم بالحب غير ان هؤلاء الاشخاص ، بالطبع ، لا يبيحون له التمتع بلذته هذه ، بل يذهبون الى ابعد من ذلك ، فيجبرونه على التقيد بما يعينون هم له من اوقات وامكنة لتعاطي تلك الحاجات والاعمال . زد على ذلك انهم يتصرفون ازاء عبث الطفل باعضائه الجنسية تماماً كما يتصرفون ازاء عبثه باعضائه الافرازية وبمادتها ، مما يحمله على البدء بقرن اعضاء العمليتين ، والعمليتين ذاتهما ، والنظر اليهما كشيئين متشابهين قد يتساويان . لذا فان الطفل يدرك ان عليه ان يفرق بين الشخص الذي يحب فلا يستطيع ان يتصل به جسديا ، عن طريق الافراز وفيما بعد عن طريق الرغبة ، وبين الشخص الذي يستطيع الاتصال به عن طريق الرغبة ، المبنية على اساس الافراز والمتصلة في عقله الباطن به . لكنه لا يحب ولا يجل . اذ ما دامت العلاقة الجنسية مرتبطة في اعماق تفكيره الباطن بعملية الافراز ، فانها تظل امراً مستنكراً غير لائق ، عليه ان يتجنب فعله مع شخص يوقر ويحب . فاذا ما احب بعد ان يشب وينسى ، في صعيده الواعي ، هذه الامور كلها ، كان ( اذا لم يتغلب على هذا الانحراف ) في خطر ان يأبى الاتصال بالحبيبة ، وان يتعذر عليه الاتصال ان هو اراده ، وان يحققه ان حققه بغير لذة او مخالطاً بالشعور بالاثم ، كان في خطر ان يفصل بين الحب والرغبة ، وان تستبد به علة العجز الجنسي النفسي ، فيظل حبه حباً مبتوراً ، كحب شاعرنا.

وقد رأينا في الفقرات السابقة امثلة على شكاية الشاعر من الجزء الاول — من المرض الذي كنا نحلله : من ابعاد الحبيبة عنه واستنكافه عن الاتصال بها . لكن شعره عامر أيضاً بالادلة على الجزء الآخر . فقتل الشاعر للرجل الذي فيه لا يتسنى له النجاح ، اذ ان رجولته ستسعى الى اثبات ذاتها والحصول على متطلباتها ان لم يكن عن طريق الاتصال بالحبيبة ، فعن طريق الاتصال بامرأة اخرى . يقول فرويد : ان الرجل ، على الدوام تقريباً ، يشعر بان قوته الجنسية تعترضها عقبة اجلاله للمرأة ، ولا يستطيع ان يصل الى تحقيق القوة الجنسية الكاملة الا عندما يجد ذاته في حضرة امرأة اوضع مقاما منه ، يرغب فيها جسديا .

من اجل هذا نجد في شعره ذلك الترداد المتكرر ، تصريحا وتلميحاً للبغايا والهلائك ، للنسوة الساديات العابثات القاتلات فالمرأة التي يتصل بها ، وينجح معها في ذلك الاتصال هي من نوع بطلة قصيدة « عشاق » هي المرأة الشهوانية اللعوب المخرّبة التي تلمس الذهب فتقلبه ترابا ، تلمس الرجل « المترف » فيضحى « سكيرا معدماً » « يجرّ خطاه بين السكر والوهن » ويسير « كانما يحمل نعش العمر للدفن » ورغم هذا فانه يميل اليها « عرف ضحاياها فلم يتعظ » كما تقول المقدمة النثرية ، او هي من نوع بطلة قصيده « عاصفة » التي يذهب اليها ليقتلها ، لماذا ؟ لسنا ندري ولا تقول لنا القصيدة ، بل تترك لنا ان نتحزّر لكننا نرى من القصيدة ان هذه المرأة قد اساءت للشاعر ، قد هدمت شبابه وغرست في عمره الشقوة ، وقضت على امانيه ورؤاه . انها في اسفل الدركات :

اشربي وانضحي اللذائذ حتى تتولاك رعشة الاعياء
ان هذي العروق في جسمك البض انابيب شهوة لا دماء
اى رجس هنا اليك ولم تعطيه ما شاء ، يا قتيلة رجسك ؟

فهي تتراءى لنا بغياً جميلة هدمت شباب ذلك المتخفي بـ « الانا » في قصائد الشاعر ، فهل تكون كبطلة « شقية » التي همها ان تنقل العدوى للرجال ، فجاءها الان ينتقم ؟ او هي من نوع المرأة التي يتحدث عنها في « حنين » التي يتصل بها لكننا يدرك انها ليست اهلاً له فيخفي عن صحبه تلك الصلة او هي من نوع امرأة « ليلة » التي عرفت كثيرين قبله وستعرف بعده كثيرين ، لكننا يميل اليها مضحيا « بكبرياء الهوى » يواصلها لا على الرغم من انه لم يكن له فيها المنبع وسيجرع منها بعده سواه ، بل لانه لم يكن له فيها المنبع وسيجرع منها بعد سواه .

تصدرها دار المعارف بمصر
تطلب من مباعة الصحف والمكتبات

المرأة التي لا يجب لكنها يواصل ، هي المرأة الساقطة الوضيعة ، السادية الميول ، الراضية عن مهمتها، المحسنة لادائها، هي المرأة المنتقمة ، الملتذة باغواء الابرياء . هي كبطلة قصيدة « شقية » التي تمثل الوحشية وتصفها بلذة فاتكة :

فرب فتى مـا دنس الخزي قلبه نصبت له سهم الاسـاءة في القوس
تمطيت لاستغوائه فتشـاءبت بعيني افواه الدعـارة والرجس
اذا أنّ هزت رعشة الانس اضلعي وأفرحني ان لاح في صفرة الورس
فصرت اذا ما اشتد دائي تركته ليعدي وان ابصرت من خلفه رمسي
كما النحلة الغضبى لدى وخز خصمها، تموت، ولكن وهي مرتاحة النفس

مدوسة في الاسطورة الاغريقية، كانت على قسط خارق من الجمال ، انما الجمال الصاقع المرعب ، وكان مقدرا على من وقعت على رأسها عيناه ان يصعق وينقلب حجراً في الحال . وظلت مثار الفزع ، تعيث في الارض الدمار ، الى ان عمد بيرسيوس الى حيلة يستطيع بواسطتها ان يفتك بهـا دون ان يضطر لرؤية رأسها الحلو المخيف : فاحضر معـه مرآة كبيرة ولما عرف انه واقف تجاهها نظر اليها في المرآة لا في الواقع ، واقتض رأسها دون ان يكون قـد رآه والمرأة في شعر ابو ريشه هي من سلالة مدوسة اكثر منها من سلالة حواء : فهي جميلة ساحرة، لكن جمالها وسحرها يجب ان يظلا بعيدا، يجب الا يشاهدا - يجب ألا يحدث اتصال بين الجميلة والمعجب بالجمال . فاذا ما اصر المعجب بالجمال على رؤية ذلك الجمال، على الاتصال بالجميلة ، سجب الفزع عنه الجمال ، وارتمى امامها حجرا . اي في سياق شعر ابو ريشة ، المرأة الجميلة هي للتغني وحسب ، وعليها ان تظل بعيدة ( لذا ابعاده المستمر لها عنه، ومنعه اياها من اماطة اللثام عنها ) . فاذا ما رغب في الاتصال بها وجد انه عاجز عن ذلك الاتصال ( بنتيجة العوامل النفسية التي عرضنا لها ) ، وجد انه ( كما تقول الاسطورة ) انقلب حجراً ، انه ( كما يقول علم النفس ) يشكو من العجز الجنسي النفسي ، ذلك العجز الذي لا مفرّ منه : فحتى بيرسيوس الذي نجا من مشاهدة الرأس فنجا لذا من التحجرّ ( وشاعرنا يحاول اقتفاء اثره ، في انه يقترب من الحبيبة عن طريق خيـاله واوهامه لا عن طريق الواقـع ) ، فصل رأس مدوسة عن جسدها وأودعه الثرى ، لكن مفعوله القـاتل لم ينقطع وانقلبت الرمال والاعشاب المجاورة له الى معادن ( انسحب المفعول من الصعيد الواعي الى الباطن ) . وهذا ايضاً يفسر لنا تمني الشاعر المتكرر على حبيبته بان تتحجر ، لانه اذ ذاك واذ ذاك فقط يستطيع ان يصير واياها على صعيد واحـد ، الصعيد الحجري - يريدها حجرا ، لانه ازاءها هو حجر .

ما علاج هـذا الحب المبتور المجزأ ؟ يرى فرويد ان الاكتفاء الجنسي التام لا يتسنى للرجل الا اذا نجح في القضاء على ذلك التفريق بين الحب والشهوة ، اذا استطاع ان يوحد الحب والرغبة في الشخص الواحد ، وقضى على ما يزال فكره الباطن يصوره له حباً محرماً . فهـل يقوى شاعرنا على ذلك التوحيد ، على الاتصال الجسدي بالحبيبة لا بالهوالك ، « بالطاهرة القلب » لا « بالمدوم الطباع » ؟

في قصيدة « خداع » نلمح التفريق بين الحب والرغبة ، بين مظهري المرأة باجلى مظاهره . هنا يحاول الشاعر أن يرد مبعث ذلك التفريق الى المرأة الحبيبة ذاتها مدعيا انه نتيجة جنائها له بدء ذي بدء مما اضطره الى الانحطاط :

ملكت علي نعيم الحياة وصفقت في أفقه طائره
وتهت علي فلم تسمعي صدى زفرة في الدجى ثائره
ولما نفضت يدي من هوى طهور كقلبك يا طاهرة
علقت بكل سدوم الطباع صريعة لذاتها الكاسره

لكن أناخذ هجومه هذا على حبيبته على علاته ؟ أنصدق انها هي الملوم ؟ أم نرى انه هو تخـاذل عنها اولا ، كما عاد فتخاذل عنها بعد توبته ؟ ففي المقطع الذي يلي الخطيئة والتوبة نراه معها ، يده فوق يدها ، ونراها تميل عليه :

اسندت الرأس في رقة على قلبي الثائر المجهد
ولما همست بتقبيلها ورشف الرضاب الشهي الندي
سمعت نداء الضمير الجريح يتمتم: يا وغد لا تعتد

فهكذا نرى ان المرأة ذاتها متفهمة لعاطفته ، راضية بها ، غير متهربة عنها، انما هو الذي يبتعد عنها انما ضميره الذي يصور له انه غير خليق بها وانه يجب الا يعتدي بل ان مجرد الفكرة بانه يعتدي عليها ان قبلها تري المرض الذي يشكوه . اذاً فادعاؤه ان المرأة لا هو هي الفريق الملوم ادعاء مردود لانه سبق وهجرها وعاد فهجرها الان رغم وجودهما معاً . وقد وضع الشاعر البيت الاخير على حدة ، وافرد له مقطعاً تاماً لاهميته ولانه يقرر النتيجة التي لا بد ان يؤدي اليها ذلك التصرف :

حنيت على وقعه هامتي وسرت على غير ما مقصد

في هذه القصيدة اتخذت المرأة دوريها اللذين اقنانا في الشاعر : دور المحبية الموحية ودور السادية القاتلة . مشكلة الشاعر انه لا يعرف ان يوفق بينها : انه لا يدرك ان بامكان المحبية ان تعطيه ما تعطيه القاتلة ، او مادام مال الى القاتلة فانها هي ايضا بامكانها ان توحي - بل ان تحيي .

وفي «شبح الماضي» نراه مع الحبيبة ، وحيداً ،في الفراش، يقول لها:

نامي على مهد الصبا واحلمي جذلى ، وخليني الى وحدتي

وحيداً، لانه حتى في ساعات الوصال مع تلك المرأة يعود به الفكر الى الماضي السحيق الذي فيه عرف لاول مرة الحب المحرم الذي يجب ان يبقى بمعزل عن الرغبة . انه وهو مع هذه المرأة في الفراش كرجل لا يزال

مع الماضي كشاعر. وفي المقاطع التالية وصف للمرأة في الفراش، لحركاتها واغرائها وجسدها. لكن هذا كله لا يقود الشاعر الى صرف النظر عن الماضي الى الحاضرة، بل على العكس من ذلك، انه يقوي فيه التفاتهعن الحاضرة الى الماضي، ويجعله يصرح:

لن يذهب الماضي بأشباحه مهما تراخت سكرة الشاعر

ونجد ان تحذيره للمرأة التي معه بقوله انه نسي الماضي:

حسناء، اين الشعر من نبعة جفت كخفق الحلم في الناظر

مجرد تحذير، لم يقتنع حتى هـــو به، اذ البيت الاخير في القصيدة نقض له:

حسناء، كل الشعر في نبعة جفت كخفق الحلم في الناظر

وهكذا فان شبح الماضي يتغلب على حي الحاضر، والشاعر يعجز عن مزج الاثنين.

ويخيل برهة للقارىء ان الشاعر قد وفق في مسرحية «عذاب» بين الحبيبة والخليلة، بين الزوجة والهالك: فجميل يتزوج من الفتاة التي يرسمها سعاد، انه يحب فيها الجمال الذي يصور وبالوقت ذاته يعيش معها كزوج. نراه مولعاً بها (لاحظ انه حين يصف شدة تعلقه بها وظمأه الدائم لها يستعيد لوصفه صوراً من الطفولة الاولى وتعلق الرضيع بصدر الام). لكننا نرى انه حين تدخل عليه زوجته في الصباح وترتمي عليه صائحة «حبيبي»، يميل عليها ويقبلها، فتقول سعاد مستغربة: «تقبلني؟!» كأنه فعل ما لم تعتد ان يفعل. ونراه هو معنياً بجمالها ليصوره اكثر منه ليتمتع به، بل انـــه يجد جسدها عائقاً في طريق جمال روحها، ان جسدها لا يزين جمالها الداخلي ويبرزه بل يقف دونه ويحجبه:

ومن دون روحك هذا القناع وما نسج الظن من برقع

وليس في جميل عاطفة انسانية او احساس زوجي، بـــل قصارى همه التقاط ما يراه في سعاد في لوحة فنية. فحين يعود الى الغرفة ويرى زوجته تعانق حبيبها السابق ينقلب رجلا ساديا، ينفث السموم بهدوء ولسع، ولا يقابل توبة زوجته وندامتها المريرة بغير التهكم والسخرية، فيجعل الحياة لهاجحيماً كما يقول. وتختتم المسرحية كما يلي: «(تنهض بجنون). (جميل بسكون): جرى سمها يعيث باحنائها كيف شاء. (ترمي سعاد بنفسهـــا من النافذة، جميل يضحك ضحكـــة وحشية ثم يجلس بسكون امام صورة فنانة ويبدأ باتمامها). (الستار).» انه يراها تنتحر، بل يجعلها هو على الانتحار. ثم يعرج بسكون على اتمام لوحته.

انه كالشاعر الذي تتجلى له الحبيبة فيطردها عنه ويجلس وحيداً في فراشه عاكفاً على نظم قصيدة فيها. انه قد حجّرها، قلبها قطعة فنية لا تذبل. فلا حاجة له بها بعد كامرأة.

والشاعر واع لمرضه الذي يشكوه، واقف على انحرافه المتأصل، وان كان يحاول احياناً ان ينحي باللائمة فيه على سواه، ويأمل ان يتمكن من القضاء على المرض والانحراف. هذا الادراك لمرضه والأمل في التخلص منه واضح في قصيدة «نسر» فيها يتخذ الشاعر النسر رمزاً له حيث يعجز النسر عن التوفيق بين الذرى (المرأة التي يحب الشاعر) والسفح (المرأة التي يشتهي) لذا فهو لا يحلق في الذرى حيث يجب ان يحلق، ويهبط ذليلاً الى السفوح، والشاعر الذي يدرك الى اي درك يؤول به مرضه النفسي يعرف اي ذرى وسحب قد هجر، ومقامها في داخله:

انه لم يعد يكحل جفن النجم تيهاً بريشه المنثور

بل «هجر الوكر ذاهلاً»

تاركا خلفه مواكب سحب تتهادى من انفها المسحور

يدرك ذلك لكن مرضه متعمق فلا خـــلاص منه، فيهجر لذا الآفاق المسحورة وينزل الى السفح، الى «المطمح المقبور» ينزل ويعرف اذينزل انه قد انتهى، انه قد «نسل الوهن مخلبيه» فيميل متلويا «فوق شلو على الرمال نثير».

لكن النسر يرمز للشاعر لا في محنته فحسب بل في آماله ايضاً. فاذا كان الشاعر يشكو علته كالنسر فانه كالنسر يأمل في افتداء ما خسر وفي العودة للذرى. لذا فهو يصور نسره وقد عادت له الرفعة، فاهتز وجلجل وصرخ صرخته الهـــائلة وعاد الى ذراه – وهوى هنـــاك. ويتساءل الشاعر في ختام قصيدته:

«أيها النسر، هل اعود كما عدت؟ ام السفح قد امات شعوري؟»

هل يسمح للحبيبة الموحية المحبية ان تنتشله؟ هل يسمح لذاته ان يتصل بها، لا ان يذكرها بقصائدهوتمائيله واكؤسه، بل انيفيء الى ذراها؟ هل يعود كما عاد النسر؟

يتبع الشاعر قصيدته هذه بقصيدة «مورفين» التي تأتيه فيها المرأة المحبية وتحاول انتشاله من السفح الى اعالي الربى، ويعرف هو انهـــا هي التي تستطيع ان تنتشله اكثر مما يستطيع اي شخص آخر:

... قلت لروحي: هذه نبعة الشريد الظامي

لكنه يكتفي بالتغني بها، بنسج البرود فوقها بدلاً من ان يرافقها، بل انه يطردها عنه، يعيدها الى حيث كانت ويظل هو حيث كان:

اتركيني من قبل ان يفضح الفجر بقايا اسرار هذا الظلام

انه يقص الجناح الذي كان سيحمله الى الذروة؛ يكتفي بان يتذكر الذروة وارتفاعها والجو فيها – ثم يقبع هو في سفحه.

انه يأمل ان يهجر السفح، لكنه يخشى انه لن يستطيع تحقيق ذلك الامل. ان في داخله، في اعماقه التي لا يستطيع ان يسبر غورها. قوى تقعده عن تنفيذ مقاصده. جلّ ما يستطيع ان يفعل هو ان يخفي سرلجوئه للسفح عن الناس، ان يوهمهم انه ما زال في الذرى:

وكيف يظن ان اهبط من علياء آفاقي

ان يجب عنهم انه يخاف الذرى ولا يطمئن في الواقع الا الى السفح. وفي البيت الاخير من «حنين» وصف للبلبلة التي يعانيها: «متى اسلوك؟» يسائل المرأة السفح، التي يخفي عن صحبه علاقته بها وانحطاطه الى مستواها متى أزعق واطير صاعداً الى القمة من جـــديد؟ ويتبع سؤاله بالجواب القلق: «لا ادري» وفي هـــذا اللاادري اقرار بالبلبلة المجـــاورة لليأس والعجز.

لذا يظل الشاعر قعيد هذا التفريق بين الحب والشهرة، ولا يستطيع التغلب عليه والدخول الى التوحيد – شأنه بذلك شأن العـدد الاكبر من ذوي المواهب والثقافة، كما يقرر فرويد. يظل قعيد هذا التفريق الذي يقول فرويد ايضاً، انه يؤدي بالضعفاء الى الزطقة، ويؤدي بامثـــال شاعرنا الى الانتاج والخلق *

**توفيق صايغ**

---

* هذه الصفحات منتزعة من كتاب «الاسطورة والحب وشعرنا» الذي يعده صاحب المقال.